

## La paix n'aura pas lieu : la violence dans « le Libera »

Anaïk Héchiche

Volume 19, numéro 3, hiver 1987

Robert Pinget

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500774ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500774ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Héchiche, A. (1987). La paix n'aura pas lieu : la violence dans « le Libera ». *Études littéraires*, 19(3), 119–128. <https://doi.org/10.7202/500774ar>



## LA PAIX N'AURA PAS LIEU : LA VIOLENCE DANS *LE LIBERA*

---

*anaïk héchiche*

---

**Abstract:** *One finds an abundance of critical analysis concerning violence in literature, especially with respect to its legal and social aspects. However, the aspect of violence which interests us in Le Libera by Robert Pinget deals with the way in which violence is expressed through the act of writing.*

*With Pinget, style, vocabulary and point of view all combine in a kind of verbal dementia to create violence and to express it.*

La violence est considérée comme une expérience à la limite de la socialité, voire franchement en dehors. Or la preuve n'est plus à faire que, loin d'être le fait d'une marginalité, d'une déviance, elle est en réalité une expression parmi d'autres du corps social, de ses tensions et de ses désirs : la violence, « rhétorique de notre temps », selon la belle formule de Ortega y Gasset. Sur la violence, dans ses aspects juridiques et sociologiques, la documentation est si abondante qu'il n'est pas question pour nous de nous aventurer sur ce terrain. Ce qui, par contre, nous semble mériter réflexion dans *le Libera* de Robert Pinget, c'est la façon dont la violence passe dans le discours, comment elle se représente, comment elle affronte et travaille les différents codes du texte.

Y a-t-il une intrigue dans *le Libera*? Nous dirions plutôt qu'il y a un squelette d'intrigue; une colonne dorsale qui supporte tant bien que mal les membres d'un corps narratif où la violence fait plus qu'apparaître sous ses aspects référentiels simples. Au délire physique (viol, meurtre, castration, accidents) et au délire verbal, s'ajoutent des nœuds anecdotiques qui se combinent jusqu'à former un tissu paranoïaque dense. De la trame idéologique, au point le plus menu de l'écriture, le déroulement même de cette fausse intrigue se développe par des hoquets discontinus.

*Le Libera* commence ainsi :

**Si la Lorpailleur est folle je n'y peux rien.**

**Si la Lorpailleur est folle je n'y peux rien, nul n'y peut rien et bien malin qui prouverait le contraire. Si la Lorpailleur est folle mais est-elle folle, elle l'est, prétend que j'aurais participé de près ou de loin, que j'aurais eu des accointances avec la police d'où mon impunité.**

**Trempé dans l'affaire du petit Ducreux sans que personne s'en doute, mon nom n'a pas été prononcé à l'enquête et voilà cette folle maintenant des années après et qu'on se met à jaser!**

Tony Duvert dans un article intitulé «La Parole et la Fiction»<sup>2</sup> fait une analyse remarquable du début de ce roman. Notre sujet étant la violence, nous aurons une approche différente; nous nous intéresserons d'abord à la démente puisque la Lorpailleur, personnage-pivot, est soupçonnée de folie.

Qu'est-ce que «être fou»? Juridiquement, c'est manquer de jugement avant et pendant l'action, ce qui n'élimine pas nécessairement l'intelligence, laquelle peut être parfois mise au fait de la violence originaire; c'est cesser d'être un sujet de la volonté raisonnable; cette folie ne peut être nommée: elle ne fait pas l'objet d'un savoir. Elle existe, elle peut aussi se dissimuler aux regards d'autrui. Ce que le sujet dissimule n'est pas davantage accessible pour lui que pour autrui. La Lorpailleur serait donc bien «la perversité», «la déraison» même, «une démente», «une folle».

**Le mot, cataclysme ou catastrophe, on dit que ça les travaille, la folie des grandeurs, la folie des malheurs, ils voient des pièges partout, ils se tourneboulent pour sortir, pour se dégager, pour s'enfuir, quelque chose va leur fondre dessus, ils se sentent ligotés, c'est ça la folie<sup>3</sup>.**

Les autres observent la Lorpailleur comme un objet à déchiffrer ou à contenir, scrutent les visages et les signes extérieurs dans l'espoir de découvrir une clé, se font voyeurs.

Il semblerait que le narrateur se trouve coincé en quelque sorte entre deux mécanismes contraires : d'un côté, le régime du quotidien, celui du déroulement en vrac de faits brutaux ; de l'autre, le régime de l'imaginaire lequel est un processus dilatoire, de diffraction et de dilution des intensités premières. D'où viendrait l'oscillation du texte entre le reportage de ces prétendus faits et la rumeur qui les déporte constamment.

*Le Libera* n'existe que grâce aux rumeurs. Le souvenir est une réinscription rapportée, différée de cette violence, qui n'existe donc que dans un après-coup, celui de la scène de l'écriture.

Qu'est-ce que la rumeur ? Ce qui circule, bribes de conversation ou bouts d'anecdotes, ce qui ne se saisit pas dans son corps propre, ce qui n'a pas de corps, pas d'origine, comme l'écriture : ce qui ne peut que se répéter, se déplacer. Rumeurs qui ne prennent pas naissance dans la réalité, mais au contraire la font exister. Ces rumeurs ont une fonction de suppléance et de jalon, d'étai aussi dans ce qui est essentiellement une fonction vestibulaire où l'édifice principal est toujours différé, repoussé. *Le Libera* n'est qu'une ébauche et reste indéfiniment à (re)construire, condamné à l'incomplétude, au renvoi.

La rumeur prolifère, portée par un mouvement double. D'une part émanation parasite du réel sur lequel elle croît comme une pourriture ; d'autre part production autonome qui engendre le réel, le fait advenir en l'écrivant :

**On en avait beaucoup parlé de la disparition du petit Ducreux, on avait tout supposé, un enlèvement ni plus ni moins, mais on a beau dire...<sup>4</sup>.**

Avec ces rumeurs, le narrateur-scripteur sait qu'il est déjà emporté dans un espace d'écriture. Il faut jouer de ces rumeurs, les rapporter, les détourner, effacer les traces.

Tentative donc pour extérioriser, pour retourner comme un gant la trame de la fiction et en exposer les agencements, les opérations, les articulations ; un discours qui n'est pas emporté par un signifié transcendantal, mais se constitue au contraire d'une multitude d'opérations locales. Texte fait de micro-événements, de micro-récits, et qui semble à chaque instant s'inventer, découvrir sa propre logique, celle d'un moment et d'un lieu particuliers. Texte à saisir donc dans cette coupure qu'il effectue, à lire non pas dans la visée herméneutique

suggérée par Barthes comme un des codes du texte, mais plutôt à la lumière des écrits de Lacan sur le manque<sup>5</sup>.

De toutes ces inexactitudes, de toutes ces anomalies, de ces remaniements, de ces changements de la réalité, sortent bien sûr, et si l'on veut, des mensonges, mais peut-être plus vrais que la vérité littéraire. Le narrateur se saisit à son tour de l'univers ; il en prend le masque souple, y introduit sa mimique ; il nous le présente en réalité vidé de sa substance.

Tout devient tantôt inaccoutumé, inattendu, angoissant, tantôt mirage et illusions. Le témoignage des sens porte à faux. Il ne mène plus à une représentation fidèle de la réalité ; mais à l'inconsistance fuyante de l'irréel. Que découvre-t-on donc ? Un enchevêtrement de références tel que tout sens définitif est refusé au livre par l'écriture même. Une étude du langage utilisé aboutira à cette conclusion que toutes les transformations que Pinget fait subir au langage quotidien, bien qu'elles restent volontairement apparentes et semblent ainsi faire allusion à un système possible de déchiffrement, en fait se dérobent dès que l'on tente de mettre leur validité à l'épreuve, car c'est dans cet écart creusé entre les « on dit » et ce qui s'est peut-être passé que *le Libera* trouve sa réalité.

En fait, nous pourrions affirmer que tout, dans ce roman, se résume et revient aux mots qui ont créé cet univers. C'est bien là toute l'ambiguïté fondamentale du texte. Les rumeurs, les mots créent un univers entièrement né d'eux, mais à quoi tout revient, en quoi tout se dissout. En fait ils donnent naissance à un univers parallèle, et entretiennent donc avec le monde réel un rapport ambigu, car ils forment contre lui un écran, à la fois terrifiant et protecteur. Terrifiant, car ce monde créé de toutes pièces n'est pas rassurant — il serait même impossible d'y vivre ! — mais rassurant aussi, car tout, de ces rumeurs, vient mourir là, dans les mots. Le lieu de la violence va être précisément le discours lui-même, ou même la langue elle-même.

Émietter, disperser, tenter de briser les forces ou les discours unificateurs, centripètes. Dans *De la Grammatologie*, Derrida ouvrait la question des rapports entre violence et écriture (à partir de la critique d'un travail ethnographique, à savoir *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss). Derrida y posait déjà la question fondamentale : « Qu'est-ce qui lie l'écriture à la violence ? Que doit être la violence pour que quelque chose

en elle s'égale à l'opération de la trace ? »<sup>6</sup>. Violence originaire de l'écriture, de la nomination :

**Archiviolence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi, perte en vérité de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée, mais rêvée, et toujours déjà dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition** <sup>7</sup>.

De cette ouverture violente qu'est l'archi-écriture, de cet arrachement à la proximité de la parole et de la voix, il reste toujours quelque chose dans l'écriture, qui est nostalgie et rejet de la coupure.

Dès les premières lignes du roman, nous avons le double mouvement de ce texte. Un récit de quête qui tend à s'encombrer au long des pérégrinations, d'épisodes et de fragments nouveaux qui foisonnent, sans s'ordonner jamais vraiment selon une hiérarchie d'importance et sans résolution finale. D'autre part, des points d'arrêt qui tentent de faire sens (signe) par d'autres voies. Mais le réel est introuvable. Nous n'en trouvons que des traces, inscription de la violence, points de suspension de l'écriture, taches constellant un réseau de traits fous, refusant de conclure, faisant éclater les limites.

L'histoire avec laquelle le récit commence se dissout. Seuls sont réels la situation présente et les faits bruts. Le passé, les sentiments sont incertains ; ils ne prennent une forme définitive que par l'écriture. En écrivant son histoire, Robert Pinget (dans ce cas quelqu'un qui n'a pas révélé son identité) <sup>8</sup> la détache de lui, il peut même l'abolir ; car il a découvert que, si le langage peut façonner le passé, il peut aussi créer le présent et forger l'avenir ; arme puissante qui risque de se retourner contre celui qui l'emploie. Robert Pinget s'explique ainsi :

**En ce qui concerne mes livres, je me suis aperçu que le futur y régit le passé. Ce n'est pas un paradoxe. Le fait de me lancer à l'aventure, sans matériau préalablement étiqueté, sans but que de découvrir en écrivant celui que je me propose, c'est choisir de ne compter que sur l'avenir, sur le futur qui est le temps de la découverte. Mais c'est aussi faire coïncider le temps de l'écriture avec celui du livre. Que j'emploie le présent grammatical ou l'imparfait ou le passé, je suis dans le futur. Je ne sais rien de ce qui fut avant. Mais au fur et à mesure que j'avance un certain passé se crée, des situations antérieures se consolident en s'énonçant ou en se répétant, le livre creuse lui-même ses fondations page après page. Le futur que représente cette mécanique suscite donc bien le passé et finalement le gouverne** <sup>9</sup>.

C'est donc la fin de la dimension linéaire du discours. Le texte décroche continuellement en quelque sorte vers une réalité introuvable.

La progression linéaire du discours se fragmente, s'enraye sous l'impulsion irrésistible du texte à décliner des paradigmes.

C'est de la conscience d'un échec que part le narrateur :

**[...] il doit y avoir un moyen, pas la peine d'être pharmacien alors, est-ce que vous ne connaissez pas une personne, une autorité voyons, il s'agit de trouver la filière ensuite les choses vont toutes seules, déclencher le mécanisme c'est le mot, il me répond que non, pas le pouvoir [...] ce n'est pas possible, il doit y avoir un moyen, est-ce que je peux tolérer ça, les gens commencent à jaser [...] <sup>10</sup>.**

Le livre se clôt sur l'affirmation d'un autre échec.

**Plus question de se reprendre, plus question de finir. Le fiasco ad vitam, sortilèges bousillés et c'est bien comme ça <sup>11</sup>.**

Cette violence faite à l'écriture va donc être le mode de relation à un environnement refusé, le mode de dépassement de l'alternative, le mode de brouillage de codes trop marqués pour n'être pas reconnus et raccordés. Cette écriture sera le moyen d'échapper à la problématique obligée, la ligne de fuite sur laquelle dessiner ce qui reste des perspectives.

La perception semble hallucinée. Tachisme et collage : de l'image au texte, de rupture, point. La transcription directe d'enregistrements au magnétophone s'avoue, comme source de l'écriture, au même titre que les griffonnages inscrits à la hâte sur le bloc-notes du reporter, et la perte momentanée du contrôle se traduit par la reproduction sans masques de ceux-ci, l'usage dialogué de ceux-là. Robert Pinget utilise des coupes et des montages. C'est comme si le magnétophone vomissait à plein volume ses visions sonores, polluant l'espace acoustique à l'instar d'une parole désarticulée et comme si le bruit des mots sur la page défilait toute communication. Dans la postface du *Libera*, Pinget ne dit-il pas : « Choisir un ton entre les milliards qu'a enregistrés l'oreille, voilà mon lot »<sup>12</sup>.

Nous nous trouvons dans un monde d'illusions d'optique, un monde de miroirs. De là ce questionnement incessant. Tout en poursuivant sa quête, le narrateur va petit à petit renoncer à poser telle question, à suivre telle piste.

Les paragraphes commençant par donc, or, etc. nous font reprendre pied dans la réalité mais ils alternent avec *ou*, *ou*

*bien, soit que*, nous repartons sur les pistes fictionnelles. On ne sait plus. Peu importe les contenus qui mènent là comme le feraient des existences fantômes. Il suffit d'assurer le « feed-back » par une circulation minimale de sens — test, question, réponse — ou bien... ou bien... : schéma obsessionnel qui s'impose tout au long du texte.

C'est ce schéma disjonctif, à l'exclusion de toute signification définitive, qui fait avancer le texte et soutient la fiction d'un sens à découvrir au bout de la phrase, au bout du roman, pour tout simplement comprendre que les miroirs sont brisés et les sortilèges bousillés. Le texte se fait dépense, collection de fragments hétéroclites. Ce qui préoccupe dans ce texte, c'est, avec la menace d'un étouffement par les déchets, celle d'une « leucémisation » de la parole qui est l'effet paradoxal et catastrophique de l'inflation dans le langage : il y a une sorte de surenchère du langage qui réduit la communication au bavardage. Désordre et redondance installent un processus irréversible d'entropie au sein de la communication.

Les allusions sybillines ou simplement les renseignements fragmentaires qui répondent aux questions fonctionnent d'autant plus qu'ils sont nombreux, comme les éléments épars d'un message impossible à reconstituer. Plus l'enquête avance et plus les précisions affluent, plus grande est la confusion qui y règne, jusqu'à la dissolution presque complète du sens. Plus aussi grandit la hantise de la destruction de l'information.

De tout cela le texte lui-même joue du début jusqu'à cette fin qui refuse d'en être une. Texte qui accumule les possibles, récite des litanies et semble s'employer surtout — malgré cette histoire qu'il prétend raconter — à remettre indéfiniment sa propre fin. « La mort, le silence, cet éloignement, l'absence mais il fallait se reprendre, faire cet effort qui ne coûterait pas plus en définitive que de se taire à tout jamais »<sup>13</sup>.

Ainsi *le Libera* joue avec des fantasmes d'abolition du sens. Le texte, sans trop de violence apparente, même dans ses moments les plus baroques, est parcouru par des variations d'intensité, par des dédoublements et des redoublements ; c'est la parodie d'une fiction où toute réalité est par avance contaminée par son simulacre. Abolition donc du sens, discours de la subversion et besoin impérieux de tenir un autre langage.



Les conjonctions, comme l'a indiqué Jean Roudaut, ne remplissent pas de fonction de liaison entre les propositions mais un rôle de pivot dans les développements : *mais*, à *moins que*, introduisent une séquence d'opposition, *ou*, des développements contradictoires également plausibles; *quand* ne précise pas un moment mais alterne avec un autre quand, l'un suivi du présent sert de contrepoint à l'autre, suivi de l'imparfait<sup>14</sup>.

Toutes ces alternances, ces répétitions expriment un univers angoissé. Le lecteur lui aussi est perdu ne sachant ce qui est vrai ou faux, réel ou rêvé.

Toute digression agresse la continuité du récit qu'elle interrompt. L'attaque se marque par un assaut grammatical. L'utilisation constante du *ou que*, machine à transmuter les réalités, crée une tension qui vient du fait que les principes de composition du texte, en multipliant les hypothèses contradictoires, affolent la fiction. Le désordre total est dû au mélange des temps (déchronologie), aux phrases informes dont la longueur même ajoute, pour la lecture, de supplémentaires perturbations, et à la ponctuation fantaisiste : c'est l'anarchie la plus totale.

Tout d'abord il y a la prolifération, sans frein, de la virgule. Il y en a partout, elle remplace quasiment tous les points et souvent n'importe quel autre signe de ponctuation. Ce ne sont que tronçons de phrases sans verbes, sans sujet ou sans complément, paquets de mots, ou même simples mots, entre deux virgules, caricatures innommables de propositions dont on ne sait pas toujours si elles se rattachent au discours par la tête ou par la queue. La virgule est devenue le signe de ponctuation à tout faire, et surtout à défaire; le texte ainsi ponctué est pénible à lire : une distraction, une perturbation, le moindre manque de concentration oblige le lecteur à remonter le courant d'une vingtaine de virgules pour retrouver le sens du discours, si tant est qu'il y en ait un.

Les signes sont d'emblée emportés dans une dérive violente : brouillage. Ils sont en fait le produit d'une violence originaire; ces signes indéchiffrables sont l'objet d'un transit : la mémoire les déplace, ils sont les témoins d'une origine toujours recommencée, jamais à sa place. Ils circulent, se dérobent, glissent, comme glisse le signifiant; et comme le

signifiant ils se relancent et s'engendrent du manque qui les structure.

Le texte enregistre les alternatives, sans cesse au fil des pages, pour d'autres choix : à savoir une réversibilité de tout discours. Le règne du code — et là est peut-être une de ses pires violences — c'est celui de la commutabilité totale, généralisée; c'est, terroriste et terrorisant, l'indécidable le plus pur, la fin de la dialectique.

L'espace social est peuplé d'étranges congénères. Qu'ils portent un nom ou qu'ils n'en portent pas, ils n'ont aucune consistance. Du reste, l'existence de noms propres constitue, en l'occurrence, un leurre supplémentaire. C'est si l'on peut dire l'ère des individus à géométrie variable. Toute personnalité stable en est exclue, et aucun individu ne peut exister, manifester une quelconque présence et se fixer un temps dans cette mouvance généralisée.

Nous assistons au massacre des conventions de la nature, des hommes et du langage. La violence au fur et à mesure que le roman progresse se trouve de plus en plus transposée sur le plan verbal. Cette violence verbale et libératrice est symbolisée par la rupture consciente avec l'écriture, la prison que représentent les images de convention. Pinget multiplie les images qui traduisent des sensations violentes, des réactions de la part des voyeurs ou, disons plutôt, de la part du narrateur qui écoute les rumeurs.

Nos perceptions du monde physique s'organisent en nous sous forme d'images qui représentent avec le plus de fidélité possible ce qui se passe autour de nous. Mais perceptions, sensations, ne tombent jamais dans un terrain neutre; elles engendrent immédiatement une réaction affective, une émotion, qui varient selon la nature de ce qui les provoque, mais aussi selon la nature de celui qui les perçoit. Ainsi, toute image gardée est imprégnée d'un goût particulier, en quelque sorte son goût de vécu; elle est par là solidaire d'un état sensible, comme Proust l'a bien mis en évidence. Or le même état sensible peut aussi bien se produire en nous sans qu'il y ait eu besoin d'une excitation extérieure. Nous ne tardons pas à constater la similitude existant entre certains sentiments qui font partie de notre expérience intime, et certains autres qui sont le résultat des images reçues du monde qui nous entoure. De par cette similitude, sentiments et images s'associent,

deviennent en quelque sorte synonymes. Aussi, lorsque nous lisons *le Libera*, il nous est impossible d'éprouver aucun sentiment car on ne sait jamais s'il s'agit de réalité, d'hallucinations ou de fiction; le seul sentiment que nous éprouvons est celui d'avoir été floué.

Nous devrions pouvoir parler de double lecture : une lecture « externe », qui ne percevrait que ce que nous « entendons » ou voyons, et une lecture « interne » qui, à travers cette écriture et sans s'arrêter à elle, chercherait à quoi elle correspond. Il resterait alors un ensemble d'images, de voix et de caractères lesquels par leur insistance, par leur répétition, dévoileraient ce que l'on pourrait appeler les constantes d'une imagination. Ce pourrait aussi bien être une forme qu'un genre de sujet.

Il est un jeu où l'on pourrait être convié, dans un embrouillement de lignes, à repasser au crayon certaines d'entre elles, à les souligner, pour voir surgir un dessin qui était dissimulé dans la confusion apparente. Dans le cas du *Libera*, nous ne pouvons même pas jouer à un tel jeu car seul le chaos est bien réel.

*University of South Florida*

### Notes

- <sup>1</sup> Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 7.
- <sup>2</sup> Tony Duvert, « La parole et la fiction », Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- <sup>3</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>4</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>5</sup> Pour une critique de la théorie lacanienne du manque et de la castration à la fiction, on se reportera au texte de Jacques Derrida « Le facteur de la vérité », *Poétique* 21 (1975), pp. 96-147.
- <sup>6</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 149.
- <sup>7</sup> Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 165.
- <sup>8</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, p. 229.
- <sup>9</sup> Robert Pinget, « Pseudo-Principes d'Esthétiques », dans *Le Nouveau Roman, Hier, aujourd'hui*, Paris, coll. 10/18, p. 319.
- <sup>10</sup> Robert Pinget, *Le Libera*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 7.
- <sup>11</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, p. 222.
- <sup>12</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, p. 225.
- <sup>13</sup> Robert Pinget, *op. cit.*, p. 211.
- <sup>14</sup> Jean Roudaut, « Robert Pinget et la boussole » dans *Critique*, n° 303/304, p. 742.